

Observatorium

di Angela Madesani

Conosco e lavoro con Elisabeth Scherffig da venticinque anni, insieme abbiamo fatto alcune mostre personali, parecchie collettive e una monografia¹. Il nostro può ormai definirsi un cammino comune, denso di dialoghi, di confronti, di passioni condivise. Le opere presenti nelle quattro² occasioni espositive, che questo piccolo libro accompagna, sono relative a oltre quarant'anni di lavoro. Non si tratta però di un percorso cronologico, quanto di dialoghi tra opere in cui è possibile cogliere dei *films rouges* che testimoniano la coerenza della sua ricerca.

Observatorium, titolo della mostra opera in due sensi: da una parte è relativo all'atteggiamento dell'artista nei confronti del circostante, dall'altra è la possibilità che lo spettatore ha di entrare nella sua ricerca, che richiede attenzione, studium nel senso classico del termine.

La capacità di osservazione dei dettagli, che possono anche apparire insignificanti, delle trasformazioni dei passaggi, corrisponde alla sua attitudine all'ascolto, in antitesi con il consumismo speculativo del nostro tempo, un atteggiamento che, probabilmente, le arriva dalla formazione musicale, che ne segna il lavoro e talvolta lo connota. Alcuni titoli di cicli di opere arrivano proprio da questo ambito, così *Passepied*³ o *Écossaise*⁴, una serie del 2020, qui in mostra, in cui sono tre tipi di ferro combinati in sequenza. In essi sono ritmo e armonia delicata e complessa al tempo stesso. Differenza e ripetizione deleuziana: è l'ossessione del dettaglio. La musica è suono, ma anche silenzio totale, nei momenti di lavoro. È mentale e fisica al tempo stesso.

Le prime mostre di Scherffig risalgono all'inizio degli anni Settanta. Protagonista è sempre il disegno, inizialmente realizzato a china con un tratto ordinato, in cui si alternano luci e ombre. Rarissime anche in quel periodo le presenze umane. I soggetti sono perlopiù interni domestici, l'attenzione va agli arredi, agli oggetti, ai dettagli. Curiose alcune vedute degli allestimenti museali, come nella pittura settecentesca dell'italiano Giovanni Paolo Pannini o del tedesco Johann Zoffany.

Da bambina le piaceva disegnare le case senza la facciata. Era come togliere la pelle, andare oltre l'apparenza. Mi vengono in mente certi lavori di Gordon Matta Clark. Nessuna somiglianza formale, ma la stessa curiosità di approccio.

Nei lavori dei primi anni è già evidente il rapporto tra luce e ombra in un contesto in cui è sempre presente l'idea di movimento possibile, così nei lavori con le scale⁵.

¹ Di tutto questo è possibile trovare notizia nell'apparato biobibliografico che accompagna il volume.

² Si tratta della mostra personale alla Labs Gallery di Bologna e la partecipazione ad Arte Fiera a Bologna, ad Art Paris e a Drawing Now Paris.

³ Si tratta di carte di grandi dimensioni realizzate attraverso dei frottages per prendere le orme della città. Il *passe pied* è un passo di danza.

⁴ Si tratta, anche qui, di un passo di danza.

⁵ Un disegno con una scala di ambito razionalista del 1977 (*Untitled*) è presente nella parte della mostra proposta ad Arte Fiera.

Anche qui è l'“in fieri”, che ha sempre segnato il suo lavoro. Le interessa bloccare, catturare l'attimo processuale. A fine anni Settanta ha sentito l'esigenza di uscire, di varcare la soglia, di andare oltre gli interni, in una dimensione che non deve narrare nel senso canonico del termine. I suoi sono riferimenti, segni di una metabolizzazione, come nel disegno *Untitled* del 1982, in cui il riferimento è al cantiere del Palazzetto dello Sport di Roma, progettato da Pier Luigi Nervi nella seconda metà degli anni Cinquanta. È una sorta di torre di avvistamento: un bell'oggetto architettonico, al di là della sua funzione specifica, del riconoscimento storico, della certezza interpretativa.

Nel corso degli anni il cantiere diviene protagonista di buona parte della ricerca di Scherffig. Esso è il luogo in cui l'architettura non è definitiva, è una precarietà, una zona in bilico, una soglia, che potrebbe essere struttura in crescita, ma anche rovina destinata a rimanere tale. Emergono da una sorta di *maremagnum* visivo i ferri, i tubi, le strutture portanti. Il suo è come un carotaggio per giungere in profondità. In tal senso, pare di potere cogliere l'impegno etico, al di là di facili citazioni di matrice sociale e politica.

In occasione di una mostra alla chiesa sconsacrata di San Carpofo, a Milano, l'artista scriveva: «Le colonne sono segnate da resti, rovine, pietre e frammenti della natura e dell'architettura. Elementi che vivono in bilico fra fare umano e stato naturale, cogliendo nelle forme delle pietre quella premonizione di architettura che un giorno potrebbero diventare o viceversa, certe rovine che stanno tornando ad essere natura»⁶.

Non molto è cambiato nei grandi disegni del 2024, proposti in mostra, nei quali volutamente non si svela il soggetto: un'architettura, natura, forse un richiamo a un edificio di Expo. Non è importante definire, mettere etichette su quanto vediamo. In questi lavori l'operare architettonico progettuale dell'uomo non è così distante dall'operare della natura, che avanza senza sosta, giorno dopo giorno. La sua ricerca, del resto, è segnata da questa voluta ambiguità, che è da cogliere in un'accezione positiva. L'ambiguità è la presenza del dubbio, è l'apertura del pensiero, la possibilità di comprendere, la curiosità nei confronti del circostante. Lo spettatore ha diritto a essere emancipato, parafrasando Jacques Rancière, a trovare un senso, a offrire una sua interpretazione.

Una ventina di anni fa aveva intitolato un'opera, un piccolo pozzo di porcellana e ferro, *La brocca rotta*, partendo dal testo dell'autore romantico tedesco Heinrich von Kleist, nel quale è un chiaro riferimento ad alcuni principi filosofici di Immanuel Kant e all'incapacità dell'uomo di arrivare alla verità più profonda dei fenomeni. L'artista scopre, non caccia, durante le passeggiate walseriane, in giro per la città, per le cave, nella natura, in riva al mare, in montagna. Tutto entra nei suoi occhi, nella sua testa e poi diventa segno e disegno.

Nelle opere sono trame fitte, in una sorta di horror vacui, in cui il segno è preciso e ingarbugliato al tempo stesso. Per certi versi sono illeggibili, siamo chiamati a fare uno sforzo, a mettere a fuoco lo sguardo per cercare di comprendere. L'architettura è

⁶ E.Scherffig, *Progetto di lavoro per la chiesa di San Carpofo* in a cura di V.Fagone, *Le stanze del Tempo*, Centro Internazionale Brera, Milano, 1988; p. 48.

alveare o l'alveare è architettura, struttura creata dall'uomo o meraviglia vegetale? Reale o inventata? Ancora una volta: poco importa. La riconoscibilità è prescindibile, inutile, non vi è ricerca realistica.

La fotografia è il suo strumento di indagine primaria, le serve per bloccare quanto stimola il suo interesse, quel particolare attimo, essa è testimonianza, traccia, indice. In alcuni lavori più recenti, questo medium diventa oggetto stesso della sua ricerca. Lavori in cui l'artista crea dei paesaggi immaginari compositi, in cui davanti alla fotografia sono dei piccoli pezzi di porcellana che richiamano strutture architettoniche. Con la porcellana introduce la fragilità, la precarietà, il nitore di un bianco quasi marmoreo.

Vis à vis è costituita da coppie di lavori e in ognuna di esse è la rappresentazione di una fitta vegetazione montana e il suo rispecchiarsi in una piscina naturale. «Siamo su un crinale, su una soglia tra la realtà, comunque legata all'immagine, e la sua rappresentazione in un elemento fluido, in continua mutazione. In queste eterotopie sono posti a confronto il reale rappresentato e il suo rispecchiamento, totalmente irriconoscibile rispetto al dato reale primigenio. In esse è il movimento della vita, nella fluidità della stessa, che muta in continuazione, assumendo una valenza iconica, in cui la realtà fenomenica diviene astrazione»⁷.

Il concetto del movimento, della trasformazione è anche nelle opere del ciclo *Vitrea*, in cui è un'attenzione quasi spasmodica nei confronti del dettaglio. L'interesse dell'artista si esprime nei confronti di diverse tipologie di vetri, va alle zone colpite dalla luce in movimento. Il rimando che nella sua ricerca non è mai citazione fine a sé stessa, è alla storia dell'arte, ai due mondi che hanno contribuito alla sua formazione, quello nordico micrografico di Albrecht Dürer, di Martin Schongauer, dei maestri tedeschi e quello intellettuale matematico italiano del Rinascimento di Luca Pacioli e di Piero della Francesca. L'interesse nei confronti di quell'epoca si rivela anche attraverso lo studio dell'opera di Jacopo de'Barbari con la cui mappa a volo di uccello di Venezia Scherffig si è misurata per dare vita a una serie di lavori degli anni Dieci, realizzati in grafite su tre strati di carta svedese. In mostra è una mappa di Bologna del 2013. Sovrapposizioni, palinsesti in cui è la memoria dello sguardo. Su questa città l'artista «ha realizzato una particolare ricerca, che l'ha portata a rinvenire anche una mappatura di impronta devozionale. In epoca medievale le diverse architetture religiose della città sono state collocate in particolari punti, che richiamano la mappa di Gerusalemme»⁸.

All'inizio degli anni Ottanta aveva realizzato due grandi mappe a china di Amburgo e Vienna. Già in quelle opere aveva inserito delle architetture che non fanno parte del tessuto urbano, edifici razionalisti di Giuseppe Terragni, costruttivisti di El Lissitzky e altri ancora. Sono paesaggi moralizzati come quelli seicenteschi di Nicolas Poussin, o settecenteschi di Hubert Robert o dell'amato visionario Giovanni Battista Piranesi. La mappa, oggetto di precisione per eccellenza, qui viene stravolta, trasformata, arricchita.

⁷ A.Madesani in *Limen*, Palazzo Borletti, Origgio, 2021; p.8.

⁸ A.Madesani, *Diacronie urbane* in a cura di A.Madesani e F.Tedeschi, *Nelle città Opere 2012-2015*, Colpo di fulmine, Verona, 2017; p.7.

È il richiamo a una dimensione mnemonica che torna anche nei disegni delle cave di Custonaci, nei pressi di Trapani, riprese durante le pause di lavorazione di scavo, in cui le pietre sono poste una sopra l'altra per sostenere i pali della luce. Scherffig le ha intitolate *Denkmal* con un termine che pare sia stato coniato da Martin Lutero con il significato di promemoria. Una sorta di neologismo che prende vita da una fusione di *Mnemosyne*, la mitica personificazione della Memoria e la parola latina *monumentum*. Testimoniano il passare del tempo, quello geologico e non. La cava è un paesaggio in fieri, in trasformazione continua che pone in crisi il concetto di eternità, legato indissolubilmente alla nostra cultura.

Memoria collettiva e personale come nelle due teste, calco di porcellana di quella di Elisabeth, realizzate con un'organza di seta. L'una mantiene la trasparenza del tessuto sul quale sono tracce del materiale utilizzato per il calco. Attraverso la trasparenza, il circostante entra nei suoi pensieri che diventano visibili: grovigli di complesse connessioni, strumenti preziosi per la conoscenza del mondo. L'altra è coperta di foglia d'oro con un evidente riferimento alla luce.

Sono poste di profilo una accanto all'altra, si guardano e al contempo osservano ciò che sta loro intorno. Anni fa sono state esposte alla chiesa di San Celso nella mostra *Claritudo*. Erano poste frontalmente sull'altare, il richiamo era alla spiritualità universale, quella della natura, dell'uomo, della sua intelligenza, delle infinite possibilità di conoscenza, che, nel corso di cinquant'anni di ricerca e lavoro, sono stati per lei un confronto e un dialogo senza soluzione di continuità.